

崑腔伝奇から代言体弾詞への変容

—『繡像一捧雪全伝』『繡像十五貫』『繡像風箏誤』を中心として—

黒田 譜美

[キーワード] 代言体弾詞、崑腔伝奇、講唱文芸、蘇州

はじめに

清中期以降に各地で興隆した講唱文芸が隣接する小説や戯曲等から改編された事例について夙に論じられているが、蘇州や杭州で盛んに刊行されていた代言体弾詞もまた例外ではない。代言体弾詞と戯曲との形態的類似については申翁、鄭振鐸、葉德均、李家瑞等先学諸氏によって言及され、また代言体弾詞の成熟期であった嘉慶年間には『何必西廂』や『燕子箋弾詞』といった作品が原作の戯曲との文体の違いを意識して創作されていたことも輪田直子氏、盛志梅氏等によって指摘される⁽¹⁾。

本稿で取り上げる弾詞『繡像一捧雪全伝』『繡像十五貫』『繡像風箏誤』はすべて嘉慶年間に出版され⁽²⁾、端役が呉語を用いる典型的な代言体弾詞の体裁をとっており、初版本の刊行地域は不明だが、代言体弾詞を最も多く出版していた蘇州か杭州、他でも江浙地域を出なかったと推定される。原作は明末清初に活躍した蘇州派劇作家李玉(約1602－1671 後、江蘇呉县人)の伝奇「一捧雪」、朱素臣(1620 前－1701 後、江蘇呉县人)の伝奇「十五貫(双熊夢)」、そして杭州、南京等で活躍し、朱素臣とも交流があった李漁(1611－1680、浙江蘭溪县人)の伝奇「風箏誤」である⁽³⁾。青木正児『支那近世戯曲史』において清嘉慶から清末までを「崑曲の衰落時代」と表したように、嘉慶以降の崑腔

伝奇は全盛期に比べると創作される作品数は減少していたが、三作品とも清代中期頃蘇州で初版された『綴白裘』『納書楹曲譜』等戯曲撰本に収録されており、代言体弾詞が編まれた当時も折子戯でよく演じられていたと考えられる⁽⁴⁾。

このように弾詞と伝奇の地域性に着目すれば、二つに直接的な関係が見出されることが想定されるが、では具体的にはどのように継承され変容していたのか。本稿では、従来あまり行われなかった崑腔伝奇と弾詞を字句レベルから比較することにより、三作品に共通する改編の手法やその方向性を明らかにし、清代中期における代言体弾詞隆盛の背景について考察をすすめたい。

あらすじ

まず各作品のあらすじを弾詞によって述べておく。

『繡像一捧雪全伝』

明代莫懷古の家に代々伝わる玉杯一捧雪が侍郎嚴世藩に狙われるが、莫懷古は偽杯を贈る。しかし湯勤の裏切りによって真相が知れて追手がかかり、莫懷古の家僕である莫誠は主人の身代わりとなって処刑され、妾の雪艷も湯勤を刺殺して自害する。莫懷古の息子莫昊は嚴世藩を弾劾して父親の冤罪を晴らす。

『繡像十五貫』

熊有蘭、熊有蕙兄弟の壁隣りには馮越洪、馮小宝親子と童養媳の侯玉娥が住んでいた。熊有蕙は鼠が落とした金環を拾ったがために、その直後に毒死した馮小宝を侯玉娥と共謀して殺害したと訴えられる。兄の熊有蘭は客商から十五貫を貰い、弟を助けに向かう。一方、無錫に住む尤葫蘆は商売の元金の十五貫を娘の尤含珍に示し「この金はお前を売った金だ」と冗談を言う。真に受けた尤含珍が家出をし、その間に妻阿鼠が尤葫蘆を殺害して十五貫が盗まれる。尤含珍は熊有蘭と

偶然同道していたところを捕まり、二人は尤葫蘆殺しの嫌疑で訴えられる。二つの事件は、夢の啓示を受けた蘇州知府況鍾によって冤罪が晴らされ、熊兄弟は科挙及第後に侯玉娥、尤含珍と結ばれ一門繁栄する。

『繡像風箏誤』

書生韓芳が詩を書いた夙を、戚浩が詹府の敷地へ飛ばしてしまい、夙を拾った才媛詹淑娟は詩を書き足す。その詩に感動した韓芳は再度夙を詹府へ飛ばすが、今度は醜女の詹愛娟が拾ってしまう。戚浩の名を騙る韓芳は、淑娟の名を騙る愛娟と忍び逢いを果たすが、その醜悪さを見て逃げ帰る。後に戚浩と愛娟、韓芳と淑娟は話が咬み合わないまま婚礼を迎えてそれぞれ騒動を起こすが、誤解が解けて大団円となる。

構成の比較

各作品の構成を伝奇テキストと弾詞とで比較すると、それぞれ継承の度合いが多少異なることが分かる。

弾詞『繡像一捧雪全伝』は、嘉慶24年（1819）夢苑山人序に「是書向有伝奇、今乃易為弾詞（是の書は向に伝奇が有り、今に弾詞に易える）」と明示されており、三作品のなかで最も伝奇を意識した改編となっている。原作の伝奇、そして戯曲選本、曲譜、上演抄本等と併せて出名と比較すると（表Ⅰ）、原作の『一笠庵新編一捧雪伝奇』や『醉怡情』で第八出「偽献」、第十四回「出塞」、第十八出「勘首」、第二十出「誅奸」、第二十一出「哭瘞」となる出名を、『綴白裘』以降の曲譜や上演抄本の殆どが「送杯」「換監」「審頭」「刺湯」「祭姫」とするが、弾詞は「換監」以外すべて原作に倣う。テキストを比較対照しても『綴白裘』を受け継ぐ箇所もあるが、大半は原作に拠っている。例えば丑役の湯勤の科白は原作では官話であるのを『綴白裘』では呉語に改めるが、弾詞では官話のままとし、衛兵など他の端役が呉語を用いている。

る。また弾詞には、莫誠の妻で屋敷を守る柳婆の元へ科挙に及第した莫昊から吉報が届けられる第二十八回「通書」と、莫昊と方毅庵の娘艶春が婚約して一家団欒を描く「完姻」が終回に加えられている。この二回の直接の来源は不明だが、伝奇には続編の「後一捧雪」（康熙 59 年（1720）序抄本、『俗文学叢刊』第〇八五卷所収）が伝わり、莫誠の妻が莫懷古一家に迎えられ、莫誠の息子と方毅庵の娘、そして莫昊と戚継光の娘が結ばれる筋がある。弾詞はこの続編から何らかの影響を受けたか、或いは大団円の描写が付加されたテキストが別に介在していたかもしれない。いずれにせよ主君のために殉死した莫誠への同情が集まったために加えられた内容と思われる。

一方、弾詞『繡像十五貫』は、その鴛湖逸史序に「余戊寅春、遊于呉門、偶得真伝、并熊家族譜、細查原板古本、竟不符矣。因于己卯夏、重為刪改 另換関旨、再加修飾（嘉慶二十三年春に呉門へ行った際、偶然に真伝と熊家族譜を得た。原版の古本を詳しく調べると一致しないので、嘉慶二十四年夏に改め、内容を変えてさらに修飾を施した）」とあるが、他の版本は伝わらず、伝奇とも人物名や設定が若干異なる。弾詞では、表Ⅱに示したように前半の熊有蕙と侯玉娥の事件は原作の伝奇を簡略化し、戯曲撰本に度々収録されるような佳境部においては内容をより充実させる傾向がある。佳境部とは、況鍾が再審を願い出る第十回「見都」と、言葉巧みに尤葫蘆から真相を聴きだし捉えてしまう第十二回「訪鼠」、第十三回「測字」で、これらは『綴白裘』第二集所収の散出と対応しており、字句レベルで『綴白裘』との近似性が確認できるが、これについては後で述べる。

弾詞『繡像風箏誤』は『繡像十五貫』と同様、物語の佳境部を拡張しており、戚浩と愛娟の結婚騒動を描く伝奇第二十一出「婚鬧」を弾詞では「前親」と「婚露」に、韓芳と淑娟の結婚騒動を描く第二十九出「詫美」は「後親」と「負罪」の二回に分けてそれぞれ内容も増加している（表Ⅲ）。しかし原作の字句をそのまま使用することはほとんど無く、さらに第五出「習戦」、第十出「請兵」、第十五出「堅壘」、第

二十三出「敗象」等、詹列侯（弾詞では詹継侯、淑娟等の父）が西川で征戦する場面がなくなり、代りに続編『繡像一箭縁全伝』に繋がる人物の挿話があるなど、三作品中では最も原作と隔たりがある。挿話とは、遊び好きの戚浩に連れられて妓楼へ行った郁炳が江彩玉と出会う第十二回「訪妓」、そして後に浙江按察使になった郁炳が彩玉一家を陥れた犯人を裁く第二十九回「戮昌」、もう一つは淑娟と愛娟の父親詹継侯の甥にあたる詹璵が侍女の雲芳を妾にする過程を描いた第十九から二十一回の「戲婢」「解忿」「納寵」である。原作にあった忠臣功名の内容が、いわゆる風情遊賞の内容にとって換わられており、一層娯楽性が強くなっていると言えるだろう⁽⁵⁾。しかしこの排除された征戦の内容は他の曲譜や伝奇抄本にも収録されておらず、弾詞が編まれる以前に既に崑曲でもほとんど上演されていなかった可能性が高い。また長篇の講唱文芸に、所謂はめ込み型の挿話が挟まれることは珍しくないが⁽⁶⁾、弾詞『繡像風箏誤』の場合、続編で郁炳や詹璵の息子が登場するための伏線にもなっており、「戮昌」や最終回の末尾にも続編「一箭縁」の名が逐一明示される。つまり、弾詞『繡像風箏誤』の作品構成が伝奇と大幅に異なる要因の一つに、続編を前提にして改編された経緯がある。

以上のように、三作品の作品構成を比較していくと、伝奇との関係性はそれぞれやや異なっている。すなわち『繡像一捧雪全伝』は最も伝奇を直接的に継承しているが、『繡像十五貫』は伝奇の構成に伸縮を施しており、『繡像風箏誤』は最も伝奇と隔たりがある。しかしながら、テキストにおける表（語り手の叙述）、唱、白といった各要素を検証すると改編手法に幾つかの共通点がみられる。

全本	全本	全本	曲譜	記錄	曲譜	選本
綏中吳氏藏抄本	張鍾來家藏抄本	蓉鏡盒珍藏抄本	『六也曲譜初集』	「清末上海昆劇演出劇目志」	『集成曲譜』	『崑曲大全』
不詳	不詳	光緒	光緒34年	清末	民國13年	民國14年
談概樂園	開宗賞梅賣畫	開宗賞梅賣畫				賣畫
囑調燕遊	囑師餞別	餞別拜別			餞別拜別	
征遇豪宴焚賄勢索偽獻醉洩諧賈	鎮遇豪宴票本說送孟報陸露孟	豪宴票本說送孟		豪宴票本	豪宴	邀宴
搜邸遣邏關攔出塞代戮計發株連勘首醜醋誅奸誼潛邊徙置泣讀回轍効惡	搜孟遣孟追孟換監代戮驗頭卣勘審頭軸賦刺湯祭姬寄蹟戊遍悉冤奏朝邊信郊遇	報杯搜杯遣將追杯換監代戮驗頭株連審頭軸賦刺湯祭姬開拿邊信悉冤奏朝墳遇	換監代戮	換監代戮	換監代戮	說孟送孟
			刺湯祭姬	露杯報杯搜杯遣將	露杯	
				審頭軸賦刺湯祭姬	審頭	
					邊信	
						墳遇
	入塞孟圓	入塞孟圓		杯圓	杯圓	

崑腔伝奇から代言体弾詞への変容

表Ⅱ「十五貫」出名対照表

抄本	記録	選集	曲譜	彈詞	曲譜	抄本	記録	傳奇	全本	全本	全本	全本	曲譜	曲譜
本『 古 本 戲 曲 叢 刊 』 所 収 抄	「 穿 載 題 綱 」	『 綴 白 裘 』	『 納 書 楹 曲 譜 』	『 繡 像 十 五 貫 』	『 六 也 曲 譜 初 集 』	胡 世 安 鈔 本	志「 清 末 上 海 昆 劇 演 出 劇 目 」	古 吳 蓮 勺 廬 鈔 存 本	許 之 衡 訂 本	張 鍾 來 家 藏 抄 本	「 十 五 貫 全 本 」 抄 本	長 澤 規 矩 也 旧 藏 本	『 集 成 曲 譜 』	『 崑 曲 大 全 』
順治7 年?	乾隆25 年	乾隆 29-39	乾隆 57-59	嘉慶24 年	光緒 34年	清 後期	清 後期	清末 民初	民国 12年	不詳	不詳	不詳	民国 13年	民国 14年
開場 泣別 鼠竊 得環 催花 餌毒 陷辟 商助				借貸 失環			義全 別弟 鄰疑 得環 買藥 催花 餅毒 陷辟 商贈	開場 計傭 付環 買藥 姑援 當環 屈招 贈貫	開場 泣別 鼠竊 得環 催花 餌毒 陷辟 贈貫	出熊 付鈔 見環 逼女 露環 陷辟 商助	第1齣 第2齣 第3齣 第4齣 第5齣 第6齣 第7齣 第8齣	第1齣 第2齣 第3齣 第4齣 第5齣 第6齣 第7齣 第8齣		
竊貫 誤拘 如詳				誤捉			盜殺 遭捉 負冤 朝審 男監	盜殺 遭捉 負冤 軍牢 監會	竊貫 誤拘 如詳	殺尤 樂橋 過審 朝審	第9齣 第10齣 第11齣	第9齣 第10齣 第11齣		
獄晤							宿山 女監 批斬 見都 踏勘 訪鼠 測字	宿廟 女監 批斬 見都 踏勘 訪鼠 測字	軍牢 監會 夢警 阱淚 夜訊 乞命 踏勘 廉訪	男監 宿廟 判斬 見都 踏看 訪鼠 測字	第12齣 第13齣 第14齣 第15齣 第16齣 第17齣 第18齣 第19齣	第12齣 第13齣 第14齣 缺下卷	男監	
夢警 阱淚 夜訊 乞命 踏勘 廉訪	批斬 見都 踏勘 測字	判斬 見都 踏勘 訪鼠測 字	判斬 見都 踏勘 測字	降兆 監會 判斬 見都 踏勘 訪鼠 測字	見都 踏勘 訪鼠 測字	判斬 見都 踏勘 測字		批斬 見都 踏勘 訪鼠 測字	夜訊 乞命 踏勘 廉訪	判斬 見都 踏看 訪鼠 測字	第20齣 第21齣		判斬 見都	
擒奸 恩判 請罪 考試	釈放			釈放				辨冤 審豁	擒奸 審豁	義訴 審豁				審豁
謁師 刺繡 拌香				考試			謁師 刺繡 拌香 訂婚	認女 謁師 議婚 拌香 談親	認女 謁師 議婚 拌香 說親	謁師 刺繡 拌香 合配	第22齣 第23齣 第24齣			謁師
雙圓		拌香		團圓		團圓	雙圓	團圓	雙圓	雙圓	第25齣 第26齣			

表Ⅲ「風箏誤」出名対照表

傳奇	記錄	選集	曲譜	彈詞	曲譜	記錄	單齣	全本	曲譜	選集
『笠翁傳奇十種』	「穿戴題綱」	『綴白裘』	『納書楹曲譜』	『繡像風箏誤』	『六也曲譜初集』	「清志」清末上海昆劇演出劇目	昇平署抄本	張鍾來家藏抄本	『集成曲譜』	『崑曲大全』
康熙	乾隆25年	乾隆29-39	乾隆57-59	嘉慶15年	光緒34年	清後期	清後期	不詳	民國13年	民國14年
巔末賀歲				思親社開欽詔柳亭						
閨閨郊錢習戰糊題和鵲請兵				失驚和詩索驚						題鵲
鵲誤冒美驚醜		驚醜	驚醜	閨思驚誤相約樓會訪妓別友	驚醜	驚醜		冒美驚醜	驚醜	鵲誤冒美驚醜
遺試堅壘夢駭爭艱配議婚蠻征				說親				夢駭	夢驗	
婚間運籌敗象導淫凱宴拒姦	前親	前親	婚間	前親婚露	前親	前親		前親	前親	
				賺妹				導淫	導淫	
				拒姦戲婢解忿納寵驚夢激表計擊託柯卻婚後親負罪戮昌茶圓覆命				拒姦	拒姦	
聞捷逼婚託美		逼婚後親	逼婚託美		逼婚後親	逼婚後親	後親	後親	逼婚託美	
釋疑			茶圓			茶圓		茶圓	茶圓	

3. 表の機能

戯曲と講唱文芸の相違点に、講唱文芸は第三人称の語り口である「表」を多用する点が挙げられる。表の機能は状況説明、心理描写、語り手の解釈など多岐にわたるが、ここでは主に場面転換の機能に着目して伝奇との相異を検証する。

先述のように折子戯で演じられるような佳境部では伝奇の影響を受け、かつ弾詞独自の描写を加える場合があるが、それ以外は逆に伝奇の内容を簡略化する傾向がみられる。簡略化には、煩雑な話そのものを削ったり、表を用いて物語の粗筋を簡単に叙述する方法が採られる。

例えば『繡像十五貫』は、伝奇では侯玉娥が金環を失くす場面（第三出「鼠竊」）と、隣家の熊有蕙が金環を発見する場面（第四出「得環」）を二出に分けるが、弾詞第二回「失環」では表を用いることで侯玉娥の部屋から熊有蕙の部屋へ、熊有蕙の部屋から侯玉娥の部屋へと壁を挟んで隣り合う二人の場面を素早く転換して、伝奇二出分の内容を一回にまとめている。これと同様に、伝奇では個別の幕として分かれていた①熊有蕙と侯玉娥の拷問場面（第七出「陷關」）、②熊友蘭が陶復朱から十五貫を受け取る場面（第八出「商助」）、③遊葫蘆が蘇戌娟と喧嘩をする場面（第九出「竊貫」）という異なる三場面を、第五回「竊屠」でやや強引に次々と展開させて、伝奇三出分を一回に収めている。場面転換の箇所では、①—②では「(唱) …人人各把新聞説、盡説因姦謀命情。傳言四處謠言広、再言熊有蘭聞眾人云。(表白) 且説那熊有蘭、與熊有蕙分手一來、在於寧波地方、海船上面、做了舵師… (人々はこの話題をとりあげて、陰謀で殺したと言うばかり。噂は噂を呼んで広がり、そして熊有蘭にも人々の噂が耳に入ります。(表白) 熊有蘭といいますと、熊有蕙と別れて以来、寧波で船に乗って船頭をつとめております)」、②—③では「(唱) …有蘭謝別挑錢走、星夜而歸還道遲。住表有蘭來趕路、書中另叙一醉癡。(小淨引) … (白) 我是尤二。在這無錫鼎東関、開張肉舖… (有蘭は礼を述べてお金を担ぎ、夜を徹して帰るが道は遠い。有蘭が道を急ぐところで話をとめて、物語はある酔

っ払いへとうつります。(小浄引) … (白) わしは尤二。無錫県東関で、肉屋を営む)、③—④では「(丟下含珍来躲避、書中另唱一奸雄。(丑引) … (白) 是我婁阿鼠。一生好賭… (含珍が逃げている話は放っておいて、物語はある奸雄の話へとうつりましょう。(丑引) … (白) 俺は婁阿鼠。大の博奕好き)」という具合に表が用いられている。このように登場人物が異なる三場面を次々と展開させる構成は、舞台での上演を前提として一出一場面を基本とする伝奇の構成と大きく異なる。また『繡像十五貫』や『繡像風箏誤』が続編の存在を巻末に記すことは先述したが、この続きの展開に期待させる手法は、各回の終わり方にもよく現れており、これは他の講唱文芸と同様と思われる。『繡像十五貫』第五回「竊屠」の終盤は、婁阿鼠(丑)が登場した直後、即ち婁阿鼠が尤葫蘆の家に侵入し、偶然目にした屠刀を盗むところで終わる。これは次回の「誤捉」にて婁阿鼠がその刀で尤葫蘆を切り殺して十五貫を盗む伏線となっており、次回に期待させる効果をもたせたのであろう。同様の手法が『繡像一捧雪全伝』にもみられる。伝奇と弾詞にはいずれも「征遇」と「豪宴」の二出があるが、テキストを比較すると、弾詞「征遇」には伝奇「豪宴」の前半部分が織り込まれている。その接続部分には表が用いられて、「此事丟開不細標。剪下京都懷古話、書中別敘一奸豪(この事はさておいて細かくお話ししません。京都の懷古の話は打ち切って、物語はある奸豪の話にうつりましょう)」というように、伝奇では次回に登場する嚴世蕃や湯勤を先に紹介するのである。次回の中心人物を登場させたところで回を打ち切って期待をもたせるというこの手法は「代戮」と「評發」の間でもみられ、これらは弾詞編者が意図的に操作したものと考えられる。

4. 唱の改編

伝奇と弾詞は、前者が楽曲系、後者が詩讚系に属し、基本的に唱の形態を異にするが、葉徳均が『宋元明講唱文学』(1957)で「講唱文学にも少なからず詩讚と楽曲の二種類の韻文を用いるものがある。例

えば多数の明清宝卷と一部の清代呉語系弾詞である」と指摘するように、弾詞の唱に南北曲や時調が使用されることが稀にある。本稿の三作品においても、原作の曲辞を襲用する場合もあれば、曲牌名を刪去したり、齊言体に編み直すなど多様な継承方法がある。

原作の曲辞を一字も改めずに引用する例は『繡像一捧雪全伝』で見られる。なかでも人物が登場する際に唱える登場詩「引子」に伝奇の曲辞を用いる傾向がある。原作の曲牌名で例を示すと、「一捧雪」では第五出「豪宴」【天下樂】、第九出「醉洩」【六么令】、第十一出「偽猷」【朱奴兒】、第二十三出「邊憤」【金雞叫】等で、これらは弾詞でも曲牌名を残す。「十五貫」では第十七出「乞命」【縷縷金】、第十八出「廉訪」【歩歩入園林】、「風箏誤」では第二十九出「詫美」【玉交枝】等で、これらは弾詞では曲牌名を削っている。弾詞や鼓詞の開首詞に獨創性がないことについては、嘉慶4年（1799）澹園氏編『燕子箋弾詞』巻首に「本作の開首題や『西江月』讚語等はみな獨創で、他の唱本が無暗に他を借用するのとは異なる」と殊更に述べるほどであるから⁽⁷⁾、当時より認識されていたことのようにである。

しかし弾詞の唱詞が伝奇と完全に一致することはむしろ少ない方で、伝奇の曲辞を踏襲する場合は通常、七言の齊言体に編み直す手法が用いられている。『繡像一捧雪全伝』では弾詞が独自に追加した「遞書」「完姻」以外の全篇において、『繡像十五貫』では先述のごとく佳境部の「見都」「訪鼠」「測字」において、『繡像風箏誤』では「婚露」「後親」「負罪」において、伝奇の曲辞に用いられる字句を弾詞の唱に織り込む手法が見られる。代言体弾詞は平仄に厳密でなく、字句の取り入れ方にも際立った法則性は見られない。原作の襯字や科白を弾詞の唱に編み込むことも多い。以下はその一例で、唱詞は太字、伝奇と弾詞に共通する字句は下線で示す。

伝奇「一捧雪」第十四出「出塞」:

【下山虎】恁般催促、勉強俄延。待把你縲紲陳情辨、怕帝聰隔懸；況悍卒如狼、怎容消遣。

弾詞『繡像一捧雪全伝』第十四回「換監」:

(唱) 欲思覆旨来催促、那時片刻稍俄延。小弟是欲把你冤遭縲紲陳情奏、慮的是帝闕迢遙路隔懸。況兼悍卒如狼虎、怎容耽待略從寬。

伝奇「十五貫」第十八出「廉訪」:

【江兒犯】姦殺奇聞事、鄉閭到處揚。(末) 甚麼姦殺事? (丑) 就是那游葫蘆死入糊塗帳。

弾詞『繡像十五貫』第十二回「訪鼠」:

(唱) 姦殺奇聞事一桩、鄉閭到處広傳揚。(末白) 什麼姦殺事? (丑唱) 就是那尤二遭人殺、但是殺死糊塗事渺茫。

伝奇「風箏誤」第二十一出「婚鬧」:

【紅繡鞋】(合) 矍鑠且暫成交、成交、休教辜負良宵、良宵。看月影上花梢、譙鼓歇、鳥聲嘈、急乘鸞、休待明朝、明朝。

弾詞『繡像風箏誤』第十六回「婚露」:

(唱) 已往之非休記念、可見当窗月影上花精、雖然呢小女不堪把箕掃奉、但新婚莫負這好良宵。或短或長君自主、快乘鸞鳳且待来朝。

これらは特に類似している例であるが、申翁「南詞、弾詞、鼓詞沿襲伝奇説」(1935)で「崑曲は既に婦女子供みな知っていたため、南詞(代言体弾詞)編者も原文を全て変えることができなかったのだろう」と指摘するように、人口に膾炙した名場面では、原作の雅趣を損なわぬよう配慮されたのかもしれない。嘉慶年間には陳遇乾(生没年不詳)のように崑劇役者から弾詞芸人へ転向する者もいたから⁽⁸⁾、崑曲に通曉する者が弾詞への改編に攜わったとも十分考えられる。しかしながら「風箏誤」の例では、原作の歌謡的な重畳表現がわざわざ取り除か

れており、弾詞が伝奇の唱詞の字句を単純に模倣しないのは音曲そのものの模倣が難しいこととも関係していると思われる。

原作の科白のみを踏襲して、唱詞のみ弾詞独自に改編する例も多い。次の表Ⅳは、『繡像十五貫』「見都」で、況鐘が冤罪を確信して事件の再調査を都御史周沆に請願する場面である。前後の白はほぼ原作を襲用するが（下線部及び○箇所）、唱自体は原作の字句を引かずに、蕭豪韻で押韻する七言句に改めている。さらに伝奇で「碧玉恣滂沱、士女双双無罪蒙禍（碧血滂沱として流れ、士女双双、罪無くして禍を蒙る）」、「肺石無靈氣、懨懨空自吁（肺石の訴え虚しく、息絶え絶えたり）」と文言的な抒情表現であるところを、弾詞では「卑府奉命不辭勞。西郊頃刻把犯人梟。就把四人來吊出、一齊把着斬條標。四人男女稱冤枉、因此綁赴西郊還未斬梟（卑官は命を奉り労をも辞しませぬ。西郊で罪人が梟首されようとしており、四人は吊し上げられ、一齊に斬られるでしょう。しかし男女四人は冤罪を訴えるので、西郊へ押送されるも未だ梟首されていませぬ）」ともっぱら物事の経緯を語る平易な叙事表現になっている（波線部）。「把」「因此」「還」といった襯字が多用されるだけでなく、このわずか六句中に「西郊」「四人」「斬」が二度使用され、かつ「梟」で二度押韻しており、一見すると弾詞の唱は文学的に拙い印象を受ける。しかし、どこで誰が何をする、すなわち「西郊で四人が斬られ梟し首になる」という内容は、伝奇よりもむしろ伝わりやすい⁽⁹⁾。上田望「人はなぜ三国志の物語を「唱う」のか—詩讚体購唱文芸に見える三国故事作品の生成と流通について」（『金沢大学文学部論集。言語・文学篇』23、2003）では、北京の大鼓や広東の潮州歌等にも、短い段に重複する通俗的な表現が多く、記憶に適した「声の文化」の特徴があることが指摘されるが、語り手が覚えやすいだけでなく、聴き手にも伝わりやすいという詩讚系の特色が、伝奇を意識しながら編まれた代言体弾詞においてもよく現れているといえる。

た戯曲選集『酔怡情』『綴白裘』や、最初から呉語を多量に用いた沈起鳳『沈蕢漁四種曲』を例に挙げる。田仲一成「十五・六世紀を中心とする江南地方劇の変質について(五)」(『東洋文化研究所紀要』72、1977)の『琵琶記』や『西廂記』の研究では、明代郷村演劇の古本で呉語が若干含まれていたのが、『綴白裘』や清代の上演本に至ると再び呉語が多量に挿入され、内容的にも卑俗の程度を増していることから、これを市場地演劇用脚本と位置づけている。この乾隆 29 年から 39 年に錢徳蒼によって編まれた『綴白裘』全十二編は、折子約五百出を収め、崑曲以外に梆子腔、高腔、乱弾腔といった地方劇も輯録していることなどから、当時既に全本戯に代わって折子戯が発達していたこと、当時演劇界では雅部(楽曲系)から花部(詩讚系)へ移行する過渡的段階にあったことなどが従来指摘されている。本稿で扱う代言体弾詞の三作品についても、折子戯の影響を受けた作品構成や、楽曲体から詩讚体への改編等、清中期の戯曲の動向に対応した現象がみられ、呉語や卑俗白の増加に関しても、もとより喜劇性を帯びる『繡像十五貫』と『繡像風箏誤』に顕著である。

弾詞『繡像十五貫』では、況鍾が婁阿鼠を捉えるまでを描く伝奇第十九出「廉訪」の内容を「訪鼠」と「測字」の二回に拡張して、婁阿鼠(丑)の科白を増やしている。例えば、文字占い師に扮した況鍾(外)が言葉巧みに婁阿鼠から真相を聴きだす場面では、婁阿鼠が事件の再調査を始めた況鍾のことを眼の前に居るのが本人だと知らずに「瘟官」「入娘賊」「狗賊」と続けざまに口汚く罵る科白が加えられている。また表Ⅴは況鍾が婁阿鼠を自分の船に乗せてしまう場面で、況鍾は船頭に扮した家来(小旦)へ向かって、自分のことを「師父」と呼ぶよう密かに言いつける。そこへ来た婁阿鼠が家来を見て「好個標緻小官(なんて綺麗な若衆だろう)」と冷かす。毘にかかったとも知らず冗談を言う婁阿鼠が滑稽にうつる場面である。当時における門子、小官、

表 V

<p>（外）門子快來。</p> <p>（小旦）老爺怎麼說？</p> <p>（外）少停那人下船，只可稱我師父，不可洩露風聲。（丑背包裹上）</p> <p>（尾聲）逃災陌路僅依傍。</p> <p>（外）來了麼？</p> <p>（丑）這是甚麼人？</p> <p>（外）是小徒。</p> <p>（丑）好個標緻小官。江湖上人，專會說用此道。</p> <p>（外）就此下船去罷。</p>	<p>綴白裘「訪鼠測字」</p> <p>（外）門子快來。</p> <p>（貼上）老爺怎麼說？</p> <p>（外）少停有個人上船，你可稱我師父，不許走漏風聲。</p> <p>（貼白）曉得。（丑背包裹上）</p> <p>為逃災，陌路權依傍。</p> <p>（外）走レレ。</p> <p>（丑）個个是趣人？</p> <p>（外）是小徒。</p> <p>（丑）好個標緻小官人。倒像某某班裏個小旦。</p> <p>（外）休得取笑，就此下船去罷。</p>	<p>彈詞 第二十八回「測字」</p> <p>（白）門子過來。</p> <p>（貼白）老爺怎麼說？</p> <p>（外白）少停有個人上船，你可稱我師父，不許走漏風聲。</p> <p>（貼白）曉得。</p> <p>（唱）況爺吩咐方纔了，只見裏阿鼠肩欺行李來。分明走入天落網，還只道附搭舟船免禍災。</p> <p>（外白）要鼠兒來了麼？</p> <p>（丑白）正是來哉。</p> <p>（唱）立時就把船來下，一見門房道怪哉。</p> <p>（丑白）唉！先生好要用下。</p> <p>（外白）這是小徒，休得取笑。</p> <p>（丑白）日夜介駝，只怕駝勿起嚙。</p> <p>（外白）合レレ，又來說趣話了。</p> <p>（丑白）實頭生得標緻，倒像許秀班裏個小旦。</p> <p>（外白）不用取笑，吃了晚膳，要開船了。</p>
---	--	--

伶旦などはしばしば性的娯楽の対象である男児を指すから、『綴白裘』のように「倒像某某班裏個小旦（どこかの劇団の女形みたいだ）」と言えば舞台上の役者もからかえる仕組みで、ここが観客の笑いをとる場面であったことがわかる（波線部）。弾詞では、呉語で同音[dəu]である「徒（弟子）」と「駝（背負う）」をかけて「日夜介駝、只怕駝勿起嚙（昼も夜も背負っていたら、体が持たなくなるよ）」とさらに諧謔白を弄する（二重線部）（10）。

『繡像風箏誤』でも同様の手法で佳境部を拡張している。表VIは第二十八回「負罪」で、男主人公韓芳（小生）が婚礼の夜、新妻の淑娟（小旦）が以前に逢った醜婦の愛娟とは別人で、美貌の女性だと判明して、驚き喜ぶ場面である。『綴白裘』では、韓芳が新房から侍女（付）を追い払うという原作に無い描写が付加されており、「到帶累我淘介場

崑腔伝奇から代言体弾詞への変容

<p>（小旦）這等老身且去，你們成了親罷。</p> <p>（生）岳母快請回，小媚且告罪，明日還要負刑。</p> <p>（小旦笑介）不是一番疑徹骨，怎得千重喜上眉？</p>	<p>（旦）這等，老身且去，你們成了親罷。</p> <p>（小旦）母親。</p> <p>（小生）岳母請便。小媚明日還要負刑請罪。</p> <p>（付）劉帶眾找淘介掃瘟氣！！</p> <p>（旦）不是一番疑徹骨，怎得千重喜上眉？梅香。</p> <p>（丑）哪？</p> <p>（小生）梅香。</p> <p>（丑）哪？</p>	<p>（小生）你每都去罷。</p> <p>（付）夫叫我里伏侍小姐。</p> <p>（小生）不消，出去。</p> <p>（付）房只沒做罷，個歡做房罷罷來。</p> <p>（丑）我賠弗去，急殺吓哪！</p>	<p>（作旦白）如此你們好成親，我自回房去了。</p> <p>（貼旦白）母親。</p> <p>（作旦白）兒阿，不可抱掬，我去了。</p> <p>不是一番疑徹底，怎分以李誤為桃。</p> <p>（小生白）小媚送岳母。</p> <p>（作旦白）扯談。</p> <p>（唱）柳夫人喜色滿顏，自取銀紅帶笑回。歸房獨自覓衣，教兒且覆掌中杯。且說新婦夫歸回香閣，傍有掌燈使女陪。狀元燈前笑對繡綰影，喜報丰姿綽約美中魁。堪居漢苑霜臺上，我是自幫方纔理太廟。此刻間春意滿懷生慾興，仕儂使女出幽。</p> <p>（小生白）阿，梅香，你是去睡罷。</p> <p>（丑白）唔夫人叫我勒里伏侍小姐个。</p> <p>（小生白）用你不著走出去。</p> <p>（丑白）我偏勿去。</p> <p>（唱）濟衣作麼言拍鑼，一溜驚急的鐘郎借手推。</p> <p>（小生白）呀，惹厭。</p> <p>（丑白）合，賊將賊殺子里殺。</p> <p>（唱）丫環自向房中睡。</p> <p>（白）鐘郎忙閉上房門。</p> <p>（唱）洋七揭穿男婦媒。</p> <p>（白）小姐，邊牆下冒犯望小姐恕罪。</p>
---	---	---	--

ており（点線部）、侍女との応酬を通して韓芳までもが軽薄な形象となっている。

以上のように、『繡像十五貫』と『繡像風箏誤』では、『綴白裘』で施された卑俗白や呉語を踏襲しながら更に潤色を施している。弾詞編者が『綴白裘』を直接参照したとまでは断定できないまでも、当時実際に折子戯などで度々上演され、観客から笑いをとるような場面を弾詞が好んで積極的に取り込んだことは間違いないであろう。

但し卑俗化とは言え、弾詞でも露骨な描写はむしろ避ける傾向があり、倉田淳之助「弾詞攷」（『東方学報』21、1952）にも「恋愛がテーマとはなっているが、当時の道学者先生の眼からはともかく、刻本に関する限り、淫猥とみられる部分はない。稀に弾詞中の「金瓶梅」といわれる「果報録」に褻辞があり、「詩髮縁」の開篇に淫辞がある程度である」と指摘する通りである。例えば『繡像風箏誤』の挿話の第十九回「戯婢」は、詹璵が侍女の雲芳を口説いて手籠にしようとするが肩に咬みつかれるという他愛ない情話で、第二十回「解忿」、第二十一回「納寵」では詹璵が正妻や実母を巻き込んで雲芳を説得し、ついには妾に納める過程を長々と描いている。しかし閨事に及ぶと「俗套之言休細説（お決まり文句を語るのはやめまして）」と表で述べて終えてしまう。また第十二回「訪妓」は、妓樓の仮母や妓女との会話を含む廓話が描かれる。宴席で酒令が始まり、呉語を利用した隠語がたびたび出現するが、唱詞ではなく、もっぱら科白に現れる。これら言語遊戯は、物語の本筋とは無関係であるが、端役が交わす呉語の軽妙な科白回しをむしろ主眼としており、娯楽性を追求した弾詞の都市話芸としての性格を如実に反映しているといえる。

おわりに

以上、本稿では代言体弾詞三作品が、原作の崑腔伝奇をどのように継承して変容したかを作品構成、字句レベルで比較対照し、そこに共通して見られる改編手法や方向性について検討を行った。『繡像一捧雪

全伝』は作品構成から登場人物の唱白の語句に至るまで、三作品のなかでは最も忠実に原作を踏襲している。『繡像十五貫』は佳境部「見都」「訪鼠」「測字」において『繡像一捧雪全伝』で行われているような字句レベルでの継承関係がみられるが、その他の部分では簡略化している。『繡像風箏誤』は『繡像十五貫』よりも更に内容の大幅な増刪を行っており、原作の字句を使用する頻度も低く、三作品中では最も原作と異なる。このように継承の程度はそれぞれ異なるが、表、唱、白の各要素を検証すると、次のような共通点がみられる。①表の働きによって伝奇と構成が大きく異なる。特に佳境部以外の箇所では内容を省略したり、次回を期待させるような回の区切り方が見られる。②唱は伝奇の曲辞の一部を使いながら平易な叙事的表現になっている。特に佳境部では原作の曲辞を踏襲するが、全ての字句を襲用するのは主に形式化した引子であり、通常は字句の一部用いて齊言句へ編み直される。③白は唱と同等に踏襲され、端役による呉語や卑俗白が増える傾向がある。

本稿で扱ったのは三作品のみであり、その継承度合いの違いからも、伝奇から弾詞への改編方法がパターン化されていたとまでは断定できないが、ここに見られる楽曲体から詩讚体への改編手法や、『繡像十五貫』『繡像風箏誤』に著しい折子戯の影響を受けた作品構成や卑俗白の増加といった傾向が、清中期の戯曲界の動向と密接に関連していることは明らかであり、他の代言体弾詞作品にも同様に現れていた可能性は高い。代言体弾詞は、伝奇や崑曲といった完成度の高い作品を素地にしつつも、佳境部を更に充実させ、難解な曲辞は分かりやすい叙事的な齊言句に改め、卑俗白を増やし、娯楽性を向上させたことで庶民に幅広く歓迎されたと考えられる。また呉語を用いる代言体弾詞の隆盛の背景に、蘇州や杭州が当時通俗文芸の出版中心地であったことが挙げられるのは言うまでもなく、代言体弾詞の出版が最も盛んであったのは乾隆後期から江南で禁書活動や動乱が起る道光前期頃までであった。講唱芸能である弾詞が伝奇や崑曲を吸収し得たことは、伝奇や

崑曲から言えば至近距離で行われた土腔化であろうし、彈詞から言えば都市化、文芸化の過程であろう。楽曲体と詩讀体、或いは表、唱、白の長所や機能を持ち併せたことで、競合する他の講唱芸能ないし演劇の追隨を許さず、その後彈詞が江南地域の都市部で不動の支持を得ていく礎となったと考えられる。

[図 I — III 参照資料]

『醉怡情』：王秋桂主編『善本戲曲叢刊』第五十四輯（臺灣學生書局、1987）、
内府抄本：李修生『古本戲曲劇目提要』（文化藝術出版社、1997）、「穿載題綱」：
朱家潛「清代的戲曲服飾史料」（『故宮博物院院刊』1979）、綏中吳氏藏抄本：
吳書蔭主編『綏中吳氏藏抄本稿本戲曲叢刊』第九冊（學苑出版社、2004）、張
鍾來家藏抄本：中國崑曲博物館本書編輯委員會編『崑劇手抄曲本一百冊』（廣
陵書社、2009）、蓉鏡盒珍藏抄本：蘇州市戲曲研究室編印『一捧雪』（1984）線
裝、「清末上海崑劇演出劇目志」：陸萼庭『崑曲演出史稿』（上海教育出版社、
2006、原版上海文芸出版社、1980）、『納書楹曲譜』：『善本戲曲叢刊』第六輯
（臺灣學生書局、1984）、『集成曲譜』：王季烈、劉富樑『集成曲譜』（進學書
局、1969）、『六也曲譜初集』：『六也曲譜』（臺灣中華書局、中華民國 66 年）、
『崑曲大全』：太田辰夫「吳語文學について」（『神戸外大論叢』2（2）1951）、
胡世安鈔本：『菊潭書屋唱本一卷』（東洋文化研究所藏本）、古吳蓮勺廬鈔存本：
殷夢霞選『鄭振鐸藏古吳蓮勺廬抄本戲曲百種』（図書館出版社、2010）、許之
衡訂本：路工、傅惜華編『十五貫戲曲資料匯編』（作家出版社、1957）、「十五
貫全本」抄本：『俗文學叢刊』第一輯第八十四冊（新文豐出版、2001）、長澤
規矩也旧藏本：『日本所藏稀見中國戲曲文獻叢刊』第一輯（廣西師範大學出版
社、2006）、昇平署抄本：故宮博物院編『崑腔單出戲』（海南出版社、2001）

崑腔伝奇から代言体弾詞への変容

[注]

(1) 申翁「南詞、弾詞、鼓詞沿襲伝奇説」(『劇学月刊』第四卷第六期、1935、譚正壁、譚尋『評弾通考』、中国曲芸出版社、1985、408 頁収録)に「一捧雪」「十五貫」「倭袍伝」等の弾詞作品が崑曲の影響を受けていることを指摘する。また鄭振鐸『中国俗文学史』第十二章(商務印書館、1938)に「土音の弾詞では呉音のものが最も流行しており、『三笑姻縁』、『玉蜻蜓』、『珍珠塔』等がある。これらはおそらく南戯を模したのであろう。語り手と生旦の説唱部分は国語を用いるが、丑役の説唱部分はみな呉語を用いる」と南戯との共通性を指摘する。また代言体弾詞の呼称は李家瑞(「説弾詞」『歴史語言研究所集刊』第六本、1936、蘇州市文化局『評弾研究資料』第1輯、1957年に転載)に拠る。輪田直子「弾詞『何必西廂(梅花夢)』考一雅俗の狭間で一」(『文化』65、2001)では嘉慶期に製作された『何必西廂』が思想、モチーフといった面で戯曲『西廂記』の強い影響を受けていることを論じている。盛志梅は『清代弾詞研究』(齊魯書社、2008)で嘉慶年間を代言体弾詞の成熟期とした上で、代言体弾詞の創作、改編に明らかな文体意識が芽生えた例として『燕子箋弾詞』を挙げる。

(2) 弾詞の使用テキストは、嘉慶24年(1819)夢苑山人序『繡像一捧雪全伝』八卷三十二回澄碧軒刻本、『繡像十五貫』嘉慶24年(1819)鴛湖逸史序『繡像十五貫』八集十六回刻本(路工、傅惜華編『十五貫戯曲資料匯編』作家出版社、1957)、また同治11年(1872)刻本を参照。『繡像風箏誤』嘉慶15年(1810)竹齋主人序『繡像風箏誤』八卷三十四回、漱芳閣刻本。『繡像一箭縁全伝』嘉慶23年(1818)環秀閣藏板刻本。刻本は全て蘇州図書館蔵本を使用した。

(3) 伝奇の使用テキストは、「一捧雪」「十五貫」は『古本戯曲叢刊』第三集(商務印書館、1957)、「風箏誤」は湛偉恩注『風箏誤』(上海古籍出版社、1985)を参照した。原作の素材に関して、「一捧雪」は所説があるが、『清明上河図』の贗物を厳世藩に贈ったがために起こった殺害事件が万暦11年(1583)徐学謨『世廟識余録』卷十八や、万暦19年(1591)以前に著された詹景鳳『詹氏玄覽編』卷一に載る(楊素月「李玉『一捧雪』研究」国立中山

大学中国文学系 2004 年修士論文第三節参照)。伝奇「十五貫」の素材は、前半は『無聲戲』第二回「美男子避惑反生疑」、後半は『醒世恆言』卷三十三「十五貫戲言成巧禍」にとる（阿部泰記「朱素臣による李漁の小説のドラマ化」（『山口大学文学会志』38、1987）等を参照。伝奇「風箏誤」に関しては莊一拂『古典戲曲存目彙考』（上海古籍出版社、1982）で『春燈謎』や『燕子箋』との共通性を指摘する。

（４）『綴白裘』は乾隆 42 年武林鴻文堂刊校訂重鐫本（『善本戲曲叢刊』第五輯）を使用した。清代中期以降の戲曲撰本の変遷について、根ヶ山徹「清代における梨園故本の纂輯—『綴白裘』から『遏雲閣曲譜』へ—」（『広島女子大学国際文化学部紀要』1、1996）、根ヶ山徹「乾隆三十六年版『綴白裘』七編、八編の上梓とその改訂」（『東方学』98、1999）から啓発を受けた。

（５）田仲一成「農村祭祀を都市芸能に押し上げるメカニズム」（田仲一成、小南一郎、斯波義信編『中国近世文芸論』東方書店、2009）では評彈を都市性・鑑賞性の高い都市文芸に位置づける。明代伝奇作品中に描かれる詞話に近い叙事体彈詞や乾隆年間の初期代言体彈詞作品の一部が主に宋元の古い南戲を題材しているのに対し、嘉慶年間の代言体彈詞の多くが才子佳人を採用しているのも彈詞が都市芸能化した一表象と考えられる。

（６）角田美和「清蒙古車王府曲本鼓詞『封神演義』について—封神故事の演変に関する一考察」（『九州中国学会報』36、1998）、後藤裕也「車王府本鼓詞『三国志』の挿入説話について」（『関西大学中国文学会紀要』28、2007）に鼓詞『封神演義』『三国志』にはめ込み型の挿入話があることを指摘している。講唱芸能の編纂過程については、氷上正「「十五貫」故事の性格—戯曲『双熊夢』を中心に—」（『法政大学教養部紀要』73、1990）、阿部泰記「鼓詞「竜図公案」における石玉崑の原本の改作」（『東方学』83、1992）、岡崎由美「清代小説『繡戈袍全伝』成書考—木魚書『繡戈袍全本』および彈詞『倭袍伝』との比較から」（『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第二分冊 55、2009）等を参照した。

（７）注（１）盛志梅前掲書、阿英『小説閒談』（良友出版公司、1936、上海古籍出版社、1985）参照。

崑腔伝奇から代言体弾詞への変容

(8) 『評弾文化詞典』(漢語大詞典出版社、1996) 147 頁参照。陳遇乾は先に崑劇団の洪福班、集秀班に属しており、後に崑曲の影響が色濃い弾詞三大流派の一つ「陳調」を創出した。

(9) 根ヶ山徹「子弟書における『牡丹亭還魂記』故事の変容」(『明清戯曲演劇史論序説』第九章、創文社、2001) では、北京の子弟書が原作の伝奇から改編される過程で、抒情的表現から叙事的表現に変わる傾向があると指摘されている。

(10) 呉語の翻訳は、石汝傑、宮田一郎主編『明清呉語詞典』(上海辞書出版社、2005) を参照した。